Les pionniers du cinéma

Programme de 13 courts métrages

Sommaire

Génériques, résumés 2
Autour des films 5
Le point de vue de Rochelle Fack :
Taper dans l'œil 11
Analyse de séquence 21
Une image-ricochet 23
Promenades pédagogiques..... 24
Bibliographie 31

Ce Cahier de notes sur… ***Les Pionniers du cinéma*** **a été réalisé par Rochelle Fack.**

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma.*
Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

Génériques et résumés

Les pionniers du cinéma
Programme de 13 courts métrages, élaboré par l'Instance nationale École et Cinéma, 47 min, Diaphana distribution, 2014.
Musique et voix : Christian Leroy, Édith Perin – qu'Eugène Andréanszky remercie tout particulièrement pour leur précieuse collaboration.

Sortie d'usine
Réalisation : Louis Lumière. Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière par photogramme. Production Lumière, 1895, 39'' (14 m).
Résumé : À la fin de la journée, les employés sortent des usines Lumière, d'abord les ouvrières, puis les cadres.

Attelage d'un camion
Réalisation : Auguste et Louis Lumière. Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière par photogramme. Production Lumière, 1896, 41'' (17 m).
Résumé : Au carrefour d'une ville française, un attelage de douze chevaux blancs traverse le plan. Il tire un camion, qui clôt le défilé.

Arrivée d'un train en gare de la Ciotat
Réalisation : Louis Lumière. Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière par photogramme. Production Lumière, 1895, 1' (17 m).
Résumé : Un train à locomotive à vapeur entre en gare de La Ciotat. Sur le quai, des gens accueillent les voyageurs qui descendent des wagons.

Les Pyramides
Réalisation : inconnu. Série Les Kremo (équilibristes). Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière

Sortie d'usine

par photogramme. Production Lumière, 1988, 58'' (15 m).
Résumé : Exécution de pyramides humaines et de sauts périlleux par une troupe d'enfants.

Le Village de Namo
Réalisation : Gabriel Veyre. Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière par photogramme. Production Lumière, 1900, 58'' (16 m).
Résumé : Panorama pris d'une chaise à porteur dans le village de Namo en Indochine française (aujourd'hui Vietnam). Des enfants courent après ce qu'ils ne savent pas être la caméra, entrant et sortant du champ au gré de leur euphorie.

La Petite Fille et son chat
Avec Madeline Koehler. Réalisation : Louis Lumière. Muet, noir et blanc, 35 mm à double jeu de perforations rondes Lumière par photogramme. Production Lumière, 1899, 1' (20 m).
Résumé : Dans un jardin, une petite fille donne à manger à un chat. Son expression joviale s'effare quand le chat résiste à la mise en scène.

Le Déshabillage impossible
Film à trucs. Avec : Georges Méliès. Réalisation : Georges Méliès. Muet, noir et blanc, 1900, 1' 52'' (38 m).
Résumé : Rentré chez lui, un homme ne parvient pas à se déshabiller. Dès qu'il ôte un vêtement, un nouveau apparaît.

Attelage d'un camion

Arrivée d'un train en gare de La Ciotat

Les Pyramides

Le Village de Namo

La Petite Fille et son chat

Le Déshabillage impossible

Kiriki, acrobates japonais

Fantasmagorie

Sculpteur moderne

Gertie the Dinosaur

The Great Train Robbery

Le Voyage dans la Lune

Kiriki, acrobates japonais
Réalisation : Segundo de Chomón. Film à trucs, noir et blanc colorisé, 35 mm, 1907, 2′ 37″.
Résumé : Défiant apparemment la pesanteur, onze personnages japonais enchaînent des figures acrobatiques. Ces figures sont réalisées sur le sol et filmées par une caméra en plongée verticale.

Fantasmagorie
Réalisation Émile Cohl, animation, noir et blanc, 35 mm, 1908, 1′ 17″ (36 m).
Résumé : Un personnage empêché de voir un film au cinéma par le chapeau d'une femme qui s'est assise devant lui proteste. Un jeu de métamorphoses et de graphisme étend la représentation de la salle de cinéma à une abstraction de formes et de traits.

Sculpteur moderne
Réalisation : Segundo de Chomón. Avec : Julienne Mathieu. Muet, noir et blanc colorisé, 35 mm, 1908, 6′ 08″ (120 m).
Résumé : Une maîtresse de cérémonie présente des sculptures. Une sculpture en argile animée se transforme en vieille femme.

Gertie the Dinosaur
Réalisation : Winsor McCay. Avec : Winsor McCay, Georges McManus, Roy L. McCardell, Thomas A. « Tad » Dorgan, Tom Powers. Muet, noir et blanc, film en prises de vues réelles et animation, 35 mm, 1914, 16′.
Résumé : Devant le squelette d'un dinosaure du Museum d'histoire naturelle, Winsor Mac Cay promet qu'il peut faire revivre l'animal au moyen de dessins. Lors d'un dîner, pour ses convives, le réalisateur tient ses promesses.

The Great Train Robbery
Réalisation : Edwin S. Porter et Blair Smith. Assistant à la réalisation : Gilbert M. « Bronco Billy » Anderson. Chef opérateur et électricien : Adam Charles Hayman, Blair Smith.
Avec : AC. Abadie, Gilbert M. « Broncho Billy » Anderson, Georges Barnes, Justus D. Barnes, Walter Cameron. Muet, noir et blanc en version colorisée, 35 mm, 1903, 12′.
Résumé : Des bandits s'introduisent dans une gare et prennent le contrôle d'un train lors de son arrêt. Ils dévalisent les voyageurs avant de partir, mais sont rattrapés par des cavaliers qui tentent de leur barrer la route. Après une poursuite à cheval et un affrontement à coups de révolver, ils parviennent à s'enfuir. L'un d'eux vide son chargeur face au public, en regardant la caméra.

Le Voyage dans la Lune
Réalisation : Georges Méliès, 1902, 15′ 39″ (257,56 m).
Scénario et décors : Georges Méliès, d'après les œuvres *De la Terre à la Lune* (1865), de Jules Verne et *Les Premiers hommes dans la lune* (1901), de H.G. Wells.
Production : Star films/Georges Méliès. Avec Georges Méliès. Musique : Air. 35 mm à double jeu de 4 perforations rectangulaires Edison par photogramme. Muet, noir et blanc en version colorisée à la main par l'auteur.
Résumé : Lors d'un colloque d'astronomie, le professeur Barbenfouillis crée l'événement en faisant part à l'assemblée de son projet de voyage dans la Lune. Il organise ensuite la visite à ses confrères de l'atelier où l'obus spatial est en chantier. Il sera propulsé en direction de la Lune au moyen d'un canon géant. Le lancement réussit. Les spationautes embarqués découvrent l'environnement lunaire et assistent à un « lever de terre ». Faits prisonniers par les Sélénites, population autochtone de la Lune, ils parviennent à s'échapper. L'un des poursuivants reste accroché au fuselage de l'obus qui reprend le chemin de la Terre. De retour, les savants sont accueillis en héros et exposent triomphalement leur capture.

Autour des films

Le Cinématographe Lumière

Rentré d'un séjour à Paris en septembre 1894, Antoine Lumière convainquit ses fils, Auguste et Louis, qu'il leur fallait abandonner provisoirement leurs recherches sur les plaques couleurs sèches, un procédé de développement photographique, pour se consacrer à des recherches sur l'image animée. Lors de son voyage, il avait pu admirer les projections en public des dessins animés du Théâtre optique d'Émile Reynaud et assister, émerveillé, à une démonstration du Kinétoscope de Thomas Edison et William Kennedy Laurie Dickson, qui se déroulait à quelques centaines de mètres du musée Grévin où officiait Reynaud. Les représentants d'Edison lui avaient donné une trentaine de centimètres de la pellicule souple inventée par John Carbutt en 1887, et commercialisée dès 1888 par l'industriel George Eastman. Forts de toutes ces inventions antérieures, les Lumière dépassèrent leurs modèles en inventant l'astucieuse caméra-appareil de projection-tireuse de copies Lumière, qu'ils passèrent plus d'une année à mettre au point avec le mécanicien Charles Moisson. L'appareil est décrit précisément dans le brevet du 13 février 1895, pris conjointement par les frères Lumière comme à leur habitude, bien que ce soit Louis qui en ait trouvé le principe, ainsi résumé dans le préambule du brevet : « Le mécanisme de cet appareil a pour caractère essentiel d'agir par intermittence sur un ruban régulièrement perforé de manière à lui imprimer des déplacements successifs séparés par des temps de repos pendant lesquels s'opère soit l'impression, soit la vision des épreuves. » C'est un processus très similaire à celui de la machine à coudre, qui fait successivement avancer et s'immobiliser du tissu, le temps que le point soit réalisé.

Le Cinématographe Lumière

D. R.

Auguste et Louis Lumière au travail

Le film 35 mm, conçu par Edison, avait 2 jeux de 4 perforations latérales rectangulaires par photogramme. Il avait fait l'objet de plusieurs dépôts de brevets internationaux. Les frères Lumière chargèrent leur appareil avec un film Eastman, qu'ils dotèrent d'un seul jeu de 2 perforations rondes par photogramme, pour ne pas être accusés de contrefaçon.

C'est d'abord un public parisien et restreint qui assista,

le 22 mars 1895, à la première démonstration de cet appareil avec lequel Louis Lumière projeta la *Sortie d'usines*, dans les locaux de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Pour la première fois, grâce au Cinématographe Lumière, un film devenait visible par toute une assemblée. Onze autres projections en France (Paris, Lyon, La Ciotat, Grenoble) et en Belgique (Bruxelles, Louvain) suivirent, avec un programme de films plus étoffé durant l'année 1895, avant la première commerciale du 28 décembre. Toutes remportèrent un franc succès.

Une manivelle de père en fils

Louis Lumière activa lui-même la manivelle de son appareil, lors de sa première prise de vues destinée à être montrée en public (elle avait bien entendu été précédée par de nombreux essais). Et c'est pour rendre hommage à leur père, Antoine, qu'Auguste et Louis lui demandèrent de tourner la manivelle lors de la séance du 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café, à Paris, qui marqua officiellement la naissance du cinéma. Ce geste est aujourd'hui encore fréquemment répété par Max Lefrancq-Lumière, le petit-fils de Louis, qui ne se lasse pas de montrer la machine soigneusement conservée, comme ce 10 décembre dernier, dans le même salon (devenu celui de l'hôtel Scribe).

Ces morts-vivant, les voyageurs

Lors de la projection de l'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, en janvier 1896, l'image d'un train qui avance dans le plan terrifia le public qui se précipita à l'arrière de la salle. Le journaliste Hellmuth Karasek rapporta dans *Der Spiegel* : « Ce court métrage a eu un impact particulièrement durable ; il a provoqué la crainte, la terreur, et même la panique. »

En haut : *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*
En bas : *Attelage d'un camion*

Louis Lumière, photographe talentueux, avait positionné sa caméra de façon à renforcer le côté spectaculaire de l'entrée du train dans la gare, utilisant la diagonale du champ, ce qu'il était le premier à faire. Il renouvela l'expérience pour d'autres films, notamment pour *Attelage d'un camion*. Il maîtrisait par ailleurs parfaitement le contraste entre le champ initialement vide, puis rapidement envahi par la foule. Ce mouvement produit une forte présence du hors-champ, les personnages entrant et sortant constamment du cadre. Hors-champ dont le public n'avait pas l'habitude, et par l'intuition duquel il dut se sentir envahi, pressentant que le film impliquait un espace inatteignable qu'il n'avait jusqu'alors pas osé imaginer. Ces voyageurs, sortant du train puis s'en allant hors champ, produisirent le même frisson que crée un corps venant d'on ne sait où et s'en allant ailleurs, personnage revenant de la mort et débordant la vie. À ce titre, les voyageurs inquiétants du film peuvent être considérés comme les premiers fantômes, ou premiers morts-vivants de l'histoire du cinéma.

Lobster Films

Créée en 1985 par Serge Bromberg, Lobster Films gère et valorise une collection d'images anciennes (Georges Méliès, Buster Keaton, Erich von Stroheim), recherche des trésors cinématographiques, restaure de grands classiques (Federico Fellini, Jacques Tati, John Ford, Jacques Demy, Tex Avery), participe à leur connaissance et à leur diffusion. Aujourd'hui, grâce au travail de recherche, de restauration, et au rachat d'importants catalogues français et américains, la collection Lobster – première collection privée au monde – compte près de 50 000 films rares, inédits, étonnants ou classiques, en noir et blanc et en couleurs (soit plus de 110 000 bobines). Ce savoir-faire est régulièrement mis au service de festivals, de sociétés privées ou de cinémathèques dans le but de redonner vie aux trésors du cinéma, ou plus généralement de sociétés de production désirant faire appel aux images d'archives les plus diverses. Lobster Films a récemment ressorti, dans sa collection DVD, *Retour de flammes*, *Kiriki, acrobates japonais*, de Segundo de Chomón, *Gertie the Dinosaur, de* Winsor McCay *et The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter – films présents

dans le programme des *Pionniers du cinéma*. C'est par ailleurs Serge Bromberg lui-même qui, dans *Gertie the Dinosaur* de Winsor McCay, se fait le bonimenteur du film. Le bonimenteur de cinéma – appelé « benshi » au Japon, « explicador » en Espagne ou « Kinoerzähler » en Allemagne –, était chargé de traduire et de commenter les films à l'époque du cinéma muet. Le boniment de Serge Bromberg (ici enregistré, alors qu'il constituait forcément une performance en direct au temps du cinéma muet) ajoute du comique à la relation de complicité que le réalisateur entretient avec sa créature. Les ordres du premier, en dompteur, ne sont pas toujours exécutés par le dinosaure placide mais têtu ! Comme Serge Bromberg nous le précise, l'interaction de Winsor McCay avec le dinosaure dans le film fut documentée par l'historien John Canemaker (par ailleurs lauréat d'un Oscar pour l'un de ses courts métrages d'animation, et responsable du département Animation à l'université de New York NYU). Celui-ci eut accès aux carnets originaux de Winsor McCay, et même s'il n'y trouva pas de texte précis, il constata que les effets et points clés d'un discours y étaient détaillés. Malheureusement, les seules copies survivantes sont celles de la version « roadshow » (destinée aux cinémas ambulants), qui a circulé de ville en ville, et dans laquelle les paroles du dompteur étaient remplacées par des cartons de films muets (c'est cette version qui est encore étudiée dans les universités). Pour la ressortie du film chez Lobster, les cartons furent supprimés, et le texte original « restitué » d'après les indications retrouvées du réalisateur.

Les archives françaises du film

Partenaire du programme des *Pionniers du cinéma*, les Archives françaises du film assurent l'ensemble des missions liées aux collections de films confiées à l'État, au sein de la direction du patrimoine du CNC. Elles collectent, inventorient, sauvegardent, restaurent et cataloguent les films qu'elles conservent, dans le cadre de dépôts volontaires, de dons, d'acquisitions et du dépôt légal. Ouvertes à de nombreux partenaires nationaux et internationaux, et accessibles au public sous certaines conditions, les Archives françaises du film facilitent la circulation et la consultation des œuvres.

Christian Leroy, accompagner l'esprit des films

Né en Belgique en 1952, Christian Leroy explore depuis qu'il a 16 ans le répertoire du cinéma muet comme improvisateur et accompagnateur, et réécrit les compositions musicales de films cultes. En 1994, il crée, avec l'ensemble Métarythmes, la musique de *Dracula* de Tod Browning, et celle de *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty. Fait exceptionnel, la Société des Grands Films Classiques de Paris sort une nouvelle copie du film avec sa musique. En 2003, il crée une musique originale pour *Le Dernier des hommes* de W.F. Murnau. En 2005, une pour *Gosses de Tokyo*, de Yasujiro Ozu (1932), pour *Les Aventures du Prince Ahmed* (1926) de Lotte Reiniger, pour *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1927), ainsi qu'une nouvelle musique pour le film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946). Christian Leroy a composé la musique qui accompagne les films du programme des *Pionniers du cinéma*, hormis celle du *Voyage dans le Lune*, qui est l'œuvre du groupe *Air*, qui fut composée en 2012 à l'occasion de la ressortie du film en copie colorisée, qui sera projetée en 2014 au festival de Cannes. Il parle de son travail en cinéphile alerte et en musicien élégant.

Rochelle Fack : J'ai été frappée par vos musiques sur les *Pionniers*. Elles n'enlevaient non seulement rien à l'image, mais elles respectaient le fait qu'au cinéma muet, il y a des plans qui sont destinés à nous donner du son. Dans *Le Cameraman* (1928) par exemple, Buster Keaton attend le coup de téléphone de la femme dont il est amoureux, et quand la sonnerie retentit, Keaton montre un gros plan de l'appareil, qui induit pour le spectateur que la sonnerie retentit enfin. Récemment, la partition a été réécrite avec un bruit de sonnerie sur l'image, ce qui était redondant.

Christian Leroy au piano

Christian Leroy : On assiste de plus en plus fréquemment à ce qu'on ne peut appeler des partitions musicales, mais des sonorisations qui mélangent musique et bruitage. C'est casser complètement l'esprit de cet art, la façon dont il nous fait entendre – en nous le montrant – le son. J'essaie, pour ma part, de laisser le son du film s'émettre comme il le doit – par les images. Il s'agit, en composant de mon côté, non pas de traduire des sons déjà présents dans le film par l'image, mais de créer une nouvelle piste sonore, qui vient dialoguer avec celle proposée par le film. Il ne s'agit pas d'illustrer l'image par des sons, mais véritablement, de *l'accompagner*, de créer un dialogue, souvent charnel, entre les deux. L'émotion dégagée par la musique doit être en accord avec celle de la séquence, c'est le plus important.

RF : Comment faites-vous ?

CL : Je vois les films et m'en imprègne. Ils m'évoquent toujours rapidement une texture, un grain. Pour les *Pionniers* par exemple, les instruments se sont vite imposés : clarinette, contrebasse, percussions, guitare et piano. La difficulté était que l'ensemble ait une cohérence. Des films aussi impressionnistes que *La Petite Fille et son chat* n'inspirent pas la même conception musicale que *Sculpteurs modernes*, dont la répétition de l'action m'a tout de suite évoqué un thème, son déploiement et sa reprise, que j'ai imaginé en rythme avec l'action.

RF : Vous imprégnez *Le Déshabillage impossible* d'une ambiance de strip-tease par des tonalités jazzy. C'est davantage qu'un accompagnement ou une illustration, peut-être est-ce une « coloration » – à votre manière – de l'action ?

CL : J'ai eu envie de réchauffer l'espace… de faire de la scène du film quelque chose de peut-être moins terrible, de moins glacial, de moins démonstratif qu'il n'y paraissait. Cela peut m'arriver de rechercher à influencer certaines dimensions d'une séquence. Comme par exemple de jouer sur l'espace, de l'agrandir… Ou sur l'action, de la ralentir… J'ai ralenti l'action de certaines séquences de *Nanouk* ou de films de Keaton pour composer dessus. Cela n'avait rien d'une trahison, c'était une proposition dialectique, voire dialogique, entre l'image et la musique. Du moment que l'indépendance des personnages est respectée, du moment qu'ils ne croulent pas sous un devoir d'élucidation d'eux-mêmes que leur imposerait la musique, je me sens libre de composer.

RF : Quand vous jouez en ciné-concert, comment regardez-vous le film qui passe sur l'écran ?

CL : Il y a deux niveaux de perception : je reçois le film qui passe et sur lequel j'improvise ou que j'accompagne en direct, mais je vois aussi le film que j'ai mentalement enregistré au moment où j'ai composé la musique. La musique appelle des souvenirs d'images. C'est une autre forme de projection… Depuis quelques années, je fais des ciné-concerts sans projection de films. Je l'ai fait pour *Nanouk*, ça a été un succès. Le public a vu une autre version du film de Flaherty, une version avec uniquement des images mentales – de souvenirs du film pour les gens qui l'avaient vu, ou d'images inventées pour ceux qui ne le connaissaient pas.

RF : Peut-on dire que c'était encore le film de Flaherty ?

CL : À voir… En tous cas, c'était son *esprit*.

Entretien réalisé le 8 mars 2014,
à Montigny-sur-Meuse

Taper dans l'œil

par Rochelle Fack

Le cinéma a presque 120 ans. Son évolution n'a pas toujours été aussi fulgurante qu'à ses débuts, où l'innocence des spectateurs mêlée aux expérimentations de ses pionniers faisait de lui un lieu où « l'inexprimé pouvait perpétuellement s'accroître[1] ». Avec les années, son territoire s'étendit. Le cinéma devint une économie. Il se mécanisa, se politisa, se nationalisa. Il fit de la propagande ou du spectacle, parfois les deux. Partout, il connut des crises. Il en connaît encore, l'adolescent ! Aujourd'hui encore, il s'aventure, se popularise, se radicalise et même, se dématérialise. Victime de son succès, de son commerce, il repousse les limites et se projette en 3D. Son évolution est complexe, mondiale, intriquée dans celle des représentations, des peuples, des territoires, des corps, de l'économie de marché. Difficile de l'embrasser d'un regard, d'une pensée. Difficile aussi de dire précisément, derrière son invention technique, à quel moment, de quelle façon, le cinéma devint un art. « Tout de suite ! », disent sans réserve les cinéphiles. « Quand tel ou tel métrage fut réalisé, quand tel auteur apparut, telle projection eut lieu », discutent les historiens. Le programme des *Pionniers du cinéma* ne tranche pas la question, mais met en relief en quoi les premiers films de l'histoire constituaient des tentatives osées. Certaines sont devenues des figures classiques de mise en scène. D'autres – c'est le plus euphorisant de cette étrange histoire – demeurent toujours licencieuses…

Imaginez

L'invention du Cinématographe par les frères Lumière, officiellement marquée par la projection du 28 décembre 1895 dans le Salon indien du Grand Café à Paris, fut précédée par un nombre conséquent de recherches sur l'image en mouvement[2] qui donnèrent lieu à l'élaboration de nombreux procédés techniques[3] dits du « précinéma ». Mais si sa mise au point est connue, dans la mesure où elle a découlé de travaux qui l'ont précédé, sa conceptualisation esthétique – les changements qu'elle entraîna en termes de représentation, de création, de narration –, est plus impalpable, notamment parce qu'intriquée dans une histoire des représentations et des sociétés. Quel récit faire de cette naissance-là ? – non pas celle d'un procédé technique, mais d'un art ? Un récit contradictoire, sans doute ; récit nourri d'un nombre très important de films, dont tous ne nous sont, de surcroît, peut-être pas encore apparus ! Certains ont disparu. Certains, après qu'on les eut cru perdus, ont été retrouvés. D'autres n'ont peut-être pas encore été retrouvés, d'autres attendent d'être restaurés. Il y a aussi ceux, nombreux dans cette histoire, qui ne se sont pas tournés[4]. Imaginez : la naissance d'un art entraînant une métamorphose du regard, mais encore davantage, celle de son *appréhension*… André Bazin ne qualifiait-il pas le cinéma de « momie du changement » ?

Ce qui apparaît dans le programme des *Pionniers*, c'est que durant les quelques années qui suivirent l'invention du Cinématographe, le cinéma fut un essaim d'idées formelles, multidirectionnelles, d'une liberté totale. Sans doute les histoires racontées en images manquaient-elles, dans un monde où il y avait autant d'yeux ! Le cinéma se confronta immédiatement aux questions d'illusion, d'incarnation, de croyance et de représentation, qui se posaient depuis longtemps en peinture, au théâtre et en photographie. Il y ajouta la question, plus littéraire, du récit, non sans exprimer avec force son penchant pour l'animation, la vitesse, l'équilibre, la suspension. La naissance de cet art est réjouissante à imaginer. Car peut-on faire autre chose qu'imaginer la conversion d'une pure technique en *regard* ?

Le plan

Avec le cinéma arrive le plan, une image qui comprend du temps et du mouvement. La perspective du plan, inscrite dans la durée, est perçue par les spectateurs comme une menace : celle que le temps lui-même soit mis en perspective, et foudroie qui le ressent. On imagine difficilement aujourd'hui le bouleversement que provoqua l'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Nos téléphones portables ou montres miniatures sont dotés de caméras, nos immeubles scintillent de publicités animées, les cafés des grandes villes ont tous la télé. Comment comprendre qu'à la vision de ce film, les gens aient eu si peur ? Que l'image d'un objet se soit mis à correspondre à cet objet au point qu'on les confonde ? Nous en rions, fiers de notre maîtrise de l'image. Nous avons pris de la hauteur et ne nous laissons plus berner. Nous ne nous laissons plus faire et fréquentons, cyniques, les films d'épouvante, pour faire semblant de crier. Nous défions les représentations les plus extrêmes auxquelles nous avons apposé des codes – ceux des *genres* assommant – : nous défions le crime, le sang, le gore, tous les effets spéciaux que nous couvrons de nos rires entendus mais aussi – c'est la monnaie de notre pièce – bien ennuyés. Il faudrait davantage que l'image haute définition et sa pixellisation à outrance pour nous rendre à cette innocence où nous étions capables d'avoir peur, d'y croire au point de redouter de nous perdre dans le mouvement de l'image, dans ses floculations[5]. Les lunettes de visualisation 3D que nous enfilons parfois, lovés chez nous loin de la salle obscure, pour avoir l'impression qu'un poisson gigantesque sort de l'écran télévisé, traduisent pourtant le regret de l'innocence perdue de l'époque des pionniers. Mais que faire de la cheminée qui persiste, derrière l'image du gros poisson qui lévite devant nous, comme le décor insoluble de notre *intérieur* ?

Sortie d'usine

Fantoche, le personnage de *Fantasmagorie*

L'anima

Le cinéma restitue le mouvement et témoigne du temps. Il bouleverse l'intuition. Pourquoi ne ferait-il pas davantage ? Pourquoi ne prescrirait-il pas le mouvement à des corps inertes ? Pourquoi ne donnerait-il pas une longévité, une thymie, à des corps sans durée ? À des dessins, comme dans *Fantasmagorie* d'Émile Cohl et *Gertie the Dinosaur* de Winsor McCay ; à des sculptures, objets, comme dans *Sculpteur moderne* de Segundo de Chomón ? Il ne s'agit plus, dans ces films animés, de décomposer le mouvement en images fixes, les photogrammes, pour le leur rendre avec la projection, comme c'est le cas dans les films en prise de vues réelles. Il s'agit là d'enregistrer des objets immobiles, image par image, et de les faire bouger grâce à la projection. Alors si le filmage image par image est un procédé d'animation, le filmage en prise de vues réelles peut-il être qualifié de procédé de *réanimation ?* « Le cinéma filme la mort au travail », disait Jean Cocteau ; il « embaume le temps », disait encore André Bazin.

Fantoche, petit clown cabriolant formé par quelques lignes blanches, dans *Fantasmagorie* d'Emile Cohl, est un héros qui ne cesse de se transformer. Fantoche devient une fleur, un serpent, un éléphant. Et il transforme les autres ! Il fait d'eux des soldats, des bouteilles… Pour cette réalisation où la métamorphose est le héros d'une histoire qui n'a pas de faciès stable, réalisation animée image par image, Emile Cohl élabora une boîte munie d'un couvercle en verre dans laquelle il plaça du papier éclairé par une ampoule électrique. Chaque dessin fut filmé en banc-titre. Beaucoup moins adepte de la transformation, Gertie, l'héroïne de *Gertie the Dinosaur,* fut quant à elle la première créature animale d'animation dotée d'une personnalité. À ce titre, Winsor McCay est considéré comme le précurseur de Walt Disney.

Sculpteur moderne

Gertie the Dinosaur

Contrairement à Fantoche, Gertie s'affirme dans ce qu'elle est : une femelle dinosaure un peu pataude, qui mange des herbes et bascule d'une jambe sur l'autre en espèce d'albatros serein. Pour sa réalisation, Winsor McCay fit plus de 10 000 dessins, qui furent également filmés image par image. Mais *Gertie the Dinosaur* est surtout l'expérimentation très précoce d'un côtoiement entre images animées et prises de vues réelles (côtoiement repris souvent depuis, notamment dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* de Robert Zemeckis, en 1988). C'est devant le squelette d'un dinosaure au Museum d'histoire naturelle que le réalisateur, Winsor McCay, promet à ses amis de redonner vie à la bête, au moyen de dessins. Lors du dîner où il tient sa promesse, il ajoute au dessin le procédé d'animation cinématographique. Non seulement le dinosaure bouge, mais ce n'est plus un squelette. Gertie est ronde et féminine. Elle a une personnalité. Le mouvement la requinque ! C'est grâce au cinéma que la vie prend, à partir d'un tas d'os !

Sauter, ramper : truquer l'apesanteur !

Acrobaties, équilibres et chutes sont explorés par les pionniers du cinéma comme de nouvelles potentialités. Filmées en captations, ces figures sont également perfectionnées en trucages – on appelle alors les films « films à trucs ». Avec *Kiriki, acrobates japonais*, Segundo de Chomón met en scène des acrobates dont les corps sont pondérés de façon improbable. C'est qu'ils sont filmés à la verticale ou image par image, le trucage nous donnant l'impression de stupéfiantes performances physiques alors que les acteurs rampent au sol. Ce film à la fois frais et inquiétant est comme le contrechamp truqué des *Pyramides*, la vue Lumière qui montre, en plan séquence et sans trucages, une famille de circassiens célèbres, les Kremos, exécuter de périlleuses figures acrobatiques.

En haut : *Kiriki, acrobates japonais*
En bas : *Les Pyramides*

La comparaison des deux films pose une question de cinéma essentielle : par quel principe de plaisir sommes-nous personnellement gouvernés ? Celui du « fake », du jeu avec notre regard, ou celui du « réalisé sans trucage », de la transparence apparente[6] ? Dans *Le Déshabillage impossible*, on voit Méliès rentrer chez lui, et se déshabiller sans fin. Le trucage est simple mais déborde le purement spectaculaire, car il engage une troublante narration. Pour sa réalisation, Méliès utilisa un procédé proche de ce qu'on appelle aujourd'hui le « tourné-monté ». Il enlevait l'une des pièces de son habit, l'accrochait au porte-manteau, s'immobilisait, et on arrêtait la caméra. Un assistant venait alors poser un autre chapeau sur sa tête, ou l'aidait à enfiler une autre veste, un nouveau pantalon, puis sortait du champ. La caméra était alors remise en route. Méliès enlevait une autre pièce de vêtement et la jetait au loin. Il s'immobilisait encore une fois, on arrêtait la caméra, et ainsi de suite. Après développement, les traces des arrêts et des redémarrages de la caméra étaient coupées.

L'arrière de l'œil, arrière-pays

Aux vues des Lumière s'ajoutent donc très vite des propositions qui, de par leurs scénarios, animations ou trucages, contrent l'idée de pure captation. Chez Méliès, la contre-proposition va plus loin. Pour Méliès, le cinéma doit *ouvrir, améliorer* la vue. Il doit explorer ce qu'on ne voit pas à l'œil nu, faire apparaître *l'invisible* : imaginaire, ailleurs, lointain, mais aussi tout ce qu'on a en soi et qu'on ne peut atteindre. Ce n'est donc pas seulement la fiction qui prend le dessus sur la captation avec *Le Voyage dans la Lune*, mais la défense d'un cinéma qui prend la tangente vers le lointain et ausculte ce qu'il y a de plus proche, de plus ancré dans l'homme. À ce

De haut en bas : *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902), *Le Plein Pays* (Antoine Bouttet, 2009), *Le Sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), *Urgences* (Raymond Depardon, 1987)

titre, *Le Voyage dans la Lune* est aussi, on le remarque trop peu souvent, malgré son caractère fantastique, un film qui prend l'empreinte de son temps ; qui prend en compte et au sérieux le concept d'inconscient. Le terme est employé par Freud en 1900, le film de Méliès n'est fait que deux ans plus tard. Et comme dans le concept freudien, le film traite de la surface et de ce qu'elle couvre, de son degré de porosité. Méliès raconte que la surface n'est qu'une carapace, forgée pour la représentation, par et pour la société. C'est en dessous, au fond des choses, que pousse (comme des champignons !) ce qui nous meut. Qu'est-ce qu'invente Méliès ? L'idée qu'avec le film, on peut aller voir là où le corps (les yeux), ne vont pas. La proposition – insolée, insolente –, a encore ses adeptes. Et ceux-ci sont loin de ne verser que dans le cinéma fantastique. Ils exposent parfois l'irreprésentable dans des documentaires. *Le Sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), *Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1956), *Urgences* (Raymond Depardon, 1987), *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967) ou plus récemment, *Le Plein Pays* (Antoine Boutet, 2009) ne sont pas des fictions fantastiques, mais des documentaires qui montrent des lieux qui, *dans la vie*, se dérobent au regard et même à la perception : folie, abattage, magie ou marginalité.

Méliès ou la découverte impossible

Les deux films de Méliès se démarquent du programme par leur picturalité théâtrale et leur dimension fantastique. Y tenant dans chacun le rôle principal, Méliès, qui était prestidigitateur avant de devenir cinéaste, se fait le maître de cérémonie de remous intérieurs, dont la découverte semble impossible malgré les efforts déployés. Devant *Le Déshabillage impossible*, l'idée qu'on ne puisse se défaire de ce qui nous couvre, d'exaspérante, devient cauchemardesque. Que signifie pareille existence, où l'intime doit rester couvert même chez soi, calfeutré sous les couches d'habits que la bienséance n'impose normalement qu'au dehors ? Faudrait-il se méfier de notre intérieur, de nos rêves, de notre imaginaire, au point de les calfeutrer ? La réflexion se poursuit dans *Le Voyage dans la Lune*, qui, en fait de découverte de l'inconnu, plonge dans une suite d'espaces intérieurs de plus en plus

Le Déshabillage impossible

étranges et familiers. La féerie baroque donne dans le burlesque. Au cours du premier tableau (ainsi que Méliès nommait ses prises de vues), les scientifiques sont affublés de chapeaux pointus et de robes étoilées qui évoquent les personnages de Nostradamus ou Merlin l'Enchanteur. La caution scientifique est balayée, laissant place à une fantaisie débridée. Sur la rampe de lancement, des jeunes filles légèrement vêtues allument la mèche du canon qui propulse l'expédition, rappelant le décor kitch de *Luna Park*, le plus mauvais roman d'Elsa Triolet (1959). Mais Méliès retourne l'action. Il s'agit d'un voyage dans la Lune, et non pas « sur » la Lune – comme on est dans la lune quand on s'évade, se prend à rêver, tombe amoureux. Alors l'expédition de Méliès est lancée comme une histoire

Le Voyage dans la Lune

de l'œil qui ne finit pas sans ecchymose. C'est que notre astronaute, à bord de son vaisseau en forme de lunette inversée (une lunette qui ne grossit pas mais qui rapetisse ce qu'on regarde, l'éloigne…) ne se pose pas sur la Lune mais lui rentre dans l'œil. Ce qui, à regarder le visage peu engageant de la Lune avant le choc, et particulièrement déconfit après, doit faire mal. De l'autre côté du regard, dans l'astre, découverte du premier espace, et curieuse attitude de nos explorateurs, qui s'allongent à même ce sol qu'ils n'ont pas piétiné, pour s'endormir non sans avoir pris soin de se border. L'intériorité pénétrée de l'astre leur permet naturellement de se perdre dans la leur : de rêver. La suite pourrait n'être qu'un rêve ? Méliès ne l'indique pas vraiment, comme si le dehors et le dedans, l'intime et le public, entretenaient des liens archaïques, des passerelles naturelles entre conscient et inconscient tels que les appelait Breton de ses vœux dans le *Manifeste du surréalisme* (1929).

Les astronautes, une fois réveillés, continuent de s'enfoncer, comme s'ils cherchaient, à la manière des personnages des textes de Jules Verne, dont le film est en partie inspiré, à atteindre le centre de la Lune. Deuxième espace, où le baroque des décors devient psychédélique du fait de poussées de champignons gigantesques, au sein desquels Méliès implante le sien : son parapluie enfoncé dans le sol se transforme en bolet érectile. Sidérante, l'image engage pourtant le familier, le protecteur – les parapluies empêchent la pénétration de l'eau. Et alors qu'est atteinte l'inquiétante étrangeté, voilà que surgit l'Autre : le monstre, dénommé « Sélénite » au scénario, créature que Méliès a pris soin de coloriser avec le même vert que celui de sa veste… Bien que sur son territoire, le Sélénite est l'agresseur. Les explorateurs se défendent, à coups de parapluies ! Ils sont faits prisonniers, puis se libèrent à grands renforts de fumigènes et de tours de magie. Il est temps de repartir. De rebrousser chemin. L'équipage ne s'envole plus dans l'espace comme lors du décollage, il ne s'enfonce plus non plus dans l'astre inconnu comme depuis l'arrivée dans la Lune, mais recule horizontalement, vers la gauche, dans un mouvement qui annule la percée dans l'étrange. Et de ce mouvement de recul apparaît une vision archaïque, puisque l'aventure se résout par une retombée sur la terre que les détracteurs de Galilée auraient bien applaudie. C'est en effet en « tombant » d'un récif de la Lune que le vaisseau spatial « atterrit » dans l'eau. La mer. Le port bucolique avec son phare et ses bateaux. Et c'est ainsi que l'on fête en grande pompe le retour du savant, à l'effigie de qui une statue est dressée. Qu'est-ce qu'on fête ? Qu'est-ce qu'on adore ? Le risque d'être allé dans l'intime, et d'en être revenu ? *Le Voyage dans la Lune*, ode précoce à la psychanalyse ? Pourquoi pas ! Charcot était bien allé s'inspirer des magnétiseurs de foire et des magiciens qui pratiquaient l'hypnose pour ses travaux sur l'hystérie… Il avait transformé son amphithéâtre en cirque (les deux espaces ont la même circularité), pour plonger en catalepsie les femmes souffrantes lors de ses leçons du mardi, où le Tout-Paris venait l'applaudir : Sarah Bernhardt, et si ça se trouve aussi, Méliès… Mais un élément vient menacer la séquence finale. On a vu qu'un Sélénite s'était accroché au vaisseau avant qu'il ne reparte sur Terre. Le petit monstre (squelettique, donc *découvert*) devrait, comme dans *Alien* de Ridley Scott (1979), refaire son apparition, dévorer les humains, se reproduire sans fin ! Heureusement, il n'en est rien. Car Méliès, en savant peut-être fou mais quand même souverain, a pris soin de mettre en laisse la bestiole inquiétante, et voilà qu'on l'exhibe comme le clou du final. Colonialiste, le cinéaste ? Sans aucun doute Méliès régnait-il en maître au comptoir de ses rêves.

Le Voyage dans la Lune

Du méchant dans les yeux

The Great Train Robbery resta longtemps le plus grand succès cinématographique mondial. Il ne fut détrôné que par *Naissance d'une Nation* de D. W. Griffith, douze ans plus tard. Le film raconte le braquage d'un train et, contrairement à ce qui est souvent écrit, il n'est pas le premier western de l'histoire du cinéma, celui-ci étant *Cripple Creek Bar-room Scene,* tourné en 1898 par James H. White et produit par Edison. *The Great Train Robbery* est en revanche le premier western qui utilise le montage parallèle, un procédé narratif permettant de montrer deux scènes qui se déroulent au même moment à deux endroits différents. À l'époque, il y avait continuité dans le déroulement de l'action. L'utilisation du montage parallèle constitua donc un bouleversement. De même, ce n'est pas la première fois qu'un acteur fut remplacé par un mannequin dans l'une des scènes de rixe sur le train (Méliès l'avait déjà fait dans *Barbe Bleue*, en 1901 ; on le voit le faire quand il jette le roi des Sélénites pour le transformer en fusée dans *Le Voyage dans la Lune*). Mais il n'en reste pas moins que *The Great Train Robbery* fut d'une audace inégalée dans *l'ensemble* de ses procédés : narratifs, de mise en scène, mais aussi techniques, comme le compositing[7], l'incrustation de plusieurs images dans un même plan. Basé sur les trucages photographiques, comme la multi-exposition et le cache/contre-cache, le *compositing* était jusqu'alors utilisé par les pionniers, notamment par Méliès, pour créer des espaces fantastiques. Dans *The Great Train Robbery,* Edwin S. Porter fut le premier à pousser le trucage par *compositing* vers le réalisme. Dans les plans où le procédé est utilisé – l'un montrant le train qui passe à l'extérieur depuis l'intérieur de la gare, l'autre montrant le paysage qui défile depuis l'intérieur du train –, s'exprime une volonté de dominer le mouvement tout en l'invitant à échapper à la logique de notre perception. Car dans ces deux plans, et malgré leur réalisme, les rapports de taille, ainsi que les axes des images qui recréent l'espace de l'action ne fonctionnent pas. La train qui passe derrière la fenêtre est trop grand, l'axe dans

Deux photogrammes du haut : *Compositing* dans *The Great Train Robbery*
Photogramme du bas : *The Great Train Robbery*

The Great Train Robbery

lequel il roule improbable : si c'était un vrai train, il écraserait la gare ! De même, depuis l'intérieur du train, le paysage défile dans un axe qui n'est pas raccord avec celui du wagon.

Ces dysfonctionnements n'ôtent pourtant rien au réalisme recherché. Et c'est sans doute une des gageures du film que d'oser parier que le réalisme se nourrit d'étrange et même parfois d'abstrait, pour poinçonner la perception. Mais la tentative la plus osée du film se tisse dans le rapport entre deux plans : l'un montre, en plan très large, les bandits qui dépouillent les passagers alignés devant le train arrêté. Les pauvres donnent les uns après les autres leurs bijoux à qui les menace de leur arme. Il est frappant qu'on ne les voie pas précisément ni les uns ni les autres, et qu'on mette quelques secondes à comprendre l'action, tant il y a de monde dans le plan, et tant le plan est large. Frappant, au regard des mises en scène de westerns qu'on trouvera dans les années 50, à Hollywood, à l'apogée du genre, que le non-découpage de la scène nous prive des expressions des victimes et donc, ne provoque pas notre compassion, mais l'effroi à l'idée que la menace de mort est groupale.

Cet effroi est, de surcroît, annoncé (ou rappelé), dans le célèbre plan qui terrorisa le public à la sortie du film : le chef des bandits pointe son arme vers la caméra et vide son chargeur (la scène pouvait être placée, au choix de l'exploitant, au début ou à la fin de la séance). Ainsi la menace de la mort planant sur tout un groupe dans le plan du pillage se *réalise* sur les spectateurs dans la scène du bandit qui tire face caméra. Aux yeux des gentils, dont le film nous prive, se substitue le regard du méchant, révélant simplement ce qui nous mène au cinéma : l'attirance pour le mal et la peur de la mort. Car si les premières vues Lumière étaient le résultat d'une invention technique, les films des pionniers situèrent d'emblée le cinéma comme un renfort, ou une alternative, au regard qu'on portait sur la vie. Et se réveillant du spectacle des premières projections, le public, tout d'abord sidéré, comprit rapidement que, de renfort ou d'alternative à la vie, le cinéma pourrait s'en faire le contradicteur, et même, à l'égal de la mort, le concurrent.

---

[1] Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, 1997.
[2] Cf. les rubriques « Autour des films » et « Promenades pédagogiques » de ce Cahier.
[3] Par exemple, le Thaumatrope (1825-1830) ; le Phénakistiscope (1832) ; le Stroboscope (1832) ; le Zooscope (1834) ; le Folioscope (1868) ; le Praxinoscope (1877).
[4] Cf *Anthologie du cinéma invisible. Cent scénarios pour cent ans de cinéma*, Jean-Michel Place, 1995.
[5] Floculation : réaction par laquelle les micelles d'une solution colloïdale s'agglomèrent en masses floconneuses.
[6] L'historien du cinéma Georges Sadoul note que « le succès du *Voyage dans la Lune* marqua le triomphe de la mise en scène sur le "plein air" lumiérien. » Le succès triomphal, aussi bien en France qu'aux États-Unis, consacra en effet dès 1902 la préférence du public de cinéma pour la fiction, par rapport aux « vues animées » des frères Lumière, qui faisaient la part belle à ce qui plus tard sera appelé le documentaire.
[7] Le *compositing* (en français, la « composition ») est un ensemble de méthodes consistant à mélanger plusieurs sources d'images pour en faire un plan unique qui sera intégré dans le montage. Pour un film d'animation, il s'agit de l'étape finale de fabrication qui consiste à assembler toutes les couches des décors, des personnages et à réaliser les effets de caméra, à animer certains déplacements, et effets spéciaux. En cinéma de prises de vues réelles, il consiste surtout à réaliser des effets spéciaux. C'est l'un des derniers maillons de la chaîne de l'image dans la réalisation d'un film.

Analyse de séquence

Le champ magnétique

Peut-être davantage encore que les autres vues Lumière du programme, *Le Village de Namo* propose une *impression*, au double sens du terme. Ce qu'imprime celui qui regarde cette vue semble se faire au même instant que ce qui imprime la pellicule, et cette concomitance sensible propre aux vues Lumière, où s'assimilent rétine et émulsion, est renforcée par le mouvement de caméra et celui des corps filmés, qui semblent courir en toute innocence après le Cinématographe – mouvement qui, de ce fait, semble les devancer. L'impression ressentie face à ce plan en mouvement de caméra – dénommé « panoramique depuis une chaise à porteur » alors qu'il s'agit plutôt d'un travelling arrière – est celle d'une ouverture sur un monde inconnu du spectateur et pour la première fois filmé, en même temps qu'on s'en éloigne. Un jeu d'attirances magnétiques.

Cette double impression fascinante est en partie due aux regards caméra dont la nature est trouble. Les habitants du village de Namo adressent en effet des regards en direction de l'opérateur qui les filme depuis la chaise à porteur où il est assis, caméra sur les genoux. Il est peu probable qu'ils sachent ce qu'est une caméra, et encore moins vraisemblable qu'ils sachent qu'ils sont filmés – à plus forte raison pour les enfants, qui composent l'essentiel des personnages du film. Il y a donc comme une attraction magnétique, presque magique, dans ce mouvement d'allée vers le cinéma, qui s'ignore et n'en est pourtant on ne peut plus décidé. Il semble aussi, dans un mouvement d'influence réciproque, que c'est sans doute la détermination, ou le désir de ces enfants en direction de la caméra, qui magnétise

le cadre. Le travelling-arrière panote en effet légèrement vers la droite, puis se recentre et part vers la gauche, pour insensiblement revenir encore face à la route, comme s'il était à la fois dissipé et tenu par la course des enfants qui elle-même, désordonnée d'abord, s'organise pour qu'en émerge une sorte de chef de file spontanée et coquette, la petite fille en robe, qui capte le regard de la caméra et le nôtre, et reste dans le champ en magnétiseuses inconsciente, petite sorcière géniale.

1. La vue s'ouvre sur un groupe d'habitants dans un village de l'Indochine française en travelling arrière. Les regards des adultes vers l'objectif témoignent d'une sorte de curiosité inquiète. Ceux des enfants sont interrogateurs (le petit garçon à droite), ou séducteurs (la petite fille au centre du plan, qui se révélera en être le point d'attraction principal).

1.

2.

3.

4.

5.

2. Dans son mouvement arrière saccadé du fait du déplacement instable des porteurs de la chaise, la caméra panote légèrement vers la droite, décentrant la petite fille qui constituait le centre du plan et l'équilibrait dans une composition assez classique.

3. La caméra revient imperceptiblement vers la gauche, dans un panoramique droite-gauche qui converge avec la course de la petite fille, qui, elle, plus rapidement, s'est replacée au centre du plan.

4. Comme emportée par le mouvement panoramique droite-gauche qui retrouvait précédemment la petite fille, la caméra le poursuit, perdant celle-ci, mais filmant un ballet d'enfants lancés comme des particules à vitesse aléatoire dans le champ de l'image.

5. La caméra revient face à la route en un panoramique gauche-droite et retrouve la petite fille dont le sourire s'est agrandi. La détermination manifestement euphorique de celle-ci à revenir dans ce qu'elle ne sait pas être un plan de cinéma, atteste qu'il existe un sens inné, pratiquement inconscient du cadre.

Ci-contre :
La Petite Fille et son chat, Louis Lumière, 1899

Ci-dessous :
Travail au noir, Jerzy Skolimovski, 1982

UNE IMAGE-RICOCHET

Pourquoi au cinéma, les chats sont-ils devancés par leur liberté ? Dans la vue Lumière La Petite Fille et son chat, *l'animal se rebelle, et se désolidarise du tableau bucolique, composé, de la petite fille en train de nourrir son chat – au point qu'on se demande si c'est vraiment le sien. Le chat ne joue pas le jeu. Il attrape la main de la petite fille, tendant tout son corps vers le morceau de nourriture qu'elle tient, puis saisit de ses deux pattes avant le poignet de l'enfant férocement menotté, il prend le morceau de nourriture d'un coup de gueule.*

À la fin de Putty Hill, *de Matthew Porterfield, alors que deux des héroïnes tentent de se rendre, en voiture, en pleine nuit, sur les lieux où le frère de l'une d'elles a fait une overdose, un chat qui traverse la route les surprend, et les guide sur les lieux de leur pèlerinage – apparition qui donne l'impression qu'il est peut-être l'esprit du mort.*

Dans Travail au noir, *de Jerzy Skolimovski, on voit un chat qui passe sur une route. Le plan (dont l'animal n'est pas l'objet au départ) dure, nous laissant absorber par l'étirement du chat qui fait le dos rond. Skolimovski appela l'événement une « chance » quand il le découvrit aux rushes.*

Ce ne sont pas les chats qui passent là, mais le tracé de leur autonomie.

Putty Hill, Matthew Poterfield, 2010

Promenades pédagogiques

En haut : Spirale de Fraser, illusion d'optique ayant précédé la naissance du cinéma
En bas : Pellicule de film 35 mm

La persistance rétinienne

La persistance rétinienne est une propriété de l'œil utilisée par le cinéma et la télévision pour donner l'impression d'un mouvement continu à partir d'une séquence d'images. Elle désigne la capacité de l'œil et du cerveau à superposer une image déjà vue aux images que l'on est en train de voir. Elle résulte du temps de traitement biochimique des signaux optiques par la rétine et le cerveau. Elle est plus forte et plus longue si l'image observée est lumineuse. Il existe deux types de persistance rétinienne : la persistance positive, rapide (durée d'environ 50 ms) de la couleur de l'image qui persiste, et la persistance négative plus longue, due à une exposition prolongée à une forte intensité lumineuse, qui entraîne la persistance d'une trace sombre de l'image durant plusieurs secondes.

Le flip book

Un flip book, appelé encore folioscope, ou feuilletoscope, est un des jouets optiques qui précéda et accompagna l'invention du cinéma. Il se présente sous la forme d'un livret de dessins ou de photogrammes cinématographiques qui, feuilleté rapidement, permet la synthèse du mouvement par la persistance rétinienne. En 1868, l'anglais John Barnes Linnett déposa un brevet de cette invention sous le nom de Kinéographe. Les premiers folioscopes français d´un fabricant de

jouets, Charles Auguste Watilliaux, apparurent en 1896. Léon Gaumont, Max Skladanowsky et Léon Beaulieu fabriquèrent et commercialisèrent des flip books au début du XXe siècle. Il peut être proposé aux élèves de fabriquer un flip book, en dessinant sur chaque page d'un cahier un motif dont le mouvement est décomposé. L'animation ne consistera plus qu'à en tourner rapidement les pages.

La colorisation

Une réflexion autour de la couleur au cinéma peut être proposée aux élèves, après explication de la différence entre colorisation et impression d'image en couleur.

La colorisation

L'apport de la couleur passe, dans les premières décennies du cinéma, par deux solutions. La première est bon marché, et son attrait limité, mais reconnu. C'est la teinture dans la masse de chaque copie de projection, par immersion dans un bain colorant transparent, qui donne à chacune une coloration sentimentale et symbolique particulière. Un bobineau montrant une baignade à la mer est teinté en vert. Une scène de forge ou d'incendie est de même teintée en rouge. Le bleu est utilisé pour les régates sur l'eau, le jaune accompagne les vues du désert… La seconde est le coloriage à la main de chacun des photogrammes, à l'aide d'un pochoir enduit d'encre.

Folioscope et ses schémas

Le Voyage à travers l'impossible (Georges Méliès, 1904)

Cette technique, qui exige le renfort de nombreuses « petites mains », est beaucoup plus onéreuse, mais l'effet spectaculaire est garanti. Georges Méliès n'est pas le seul à l'utiliser. Les productions Pathé, Gaumont et Edison montent des ateliers où s'escriment des dizaines de femmes qui colorisent au pinceau, au pochoir manuel, puis avec un système mécanique de modèle entraînant un ou plusieurs pochoirs par l'intermédiaire d'un parallélogramme ou de cames.

L'impression couleur

Le Technicolor est mis au point pendant la Première Guerre mondiale en Amérique et lancé dès 1916. Il utilise pourtant le film noir et blanc. La prise de vue s'effectue avec une caméra lourde aux dimensions imposantes, qui fait défiler en même temps trois pellicules noir et blanc synchronisées. Derrière l'objectif, un double prisme laisse passer en ligne droite l'image filtrée en vert qui impressionne l'une des pellicules. Par un premier filtrage, le même double prisme dévie le faisceau du rouge et du bleu sur un *pack* de deux pellicules qui défilent l'une contre l'autre. La première est dépourvue de la couche antihalo qui ferme habituellement le dos des pellicules, l'image peut la traverser mais au passage l'impressionne au bleu, tandis qu'elle impressionne dessous l'autre pellicule filtrée au rouge. La prise de vue fournit ainsi trois négatifs en noir et blanc, qui représentent les matrices de chaque couleur fondamentale par leur complémentaire (le jaune donné par le monochrome bleu, le rouge magenta donné par le monochrome vert, le bleu-vert donné par le monochrome rouge). Le tirage des copies fonctionne selon le principe et la technique de la trichromie de l'imprimerie, avec les mêmes possibilités de régler l'intensité de chaque couleur. Très vite, apparaît la

En haut : *Les hommes préfèrent les blondes* (Howard Hawks, 1953)
En bas : *Le Magicien d'Oz* (Victor Flemming, 1939)

Singing in the Rain (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952)

En haut : *Jean de la lune* (film d'animation de Stephan Schesch d'après Tomi Ungerer (2012)
En bas : *Moi, moche et méchant* (Chris Renaud et Pierre Coffin, 2010)

nécessité d'ajouter une quatrième impression, un gris neutre dont la matrice est obtenue par la superposition photographique des trois matrices de la prise de vue, afin de souligner le contour des formes qui prennent ainsi plus de corps.

Davantage qu'un gain de réalisme, la couleur sert, dans les films colorisés du programme, à la fois la dramaturgie, le spectaculaire et la narration. Les couleurs étant posées sur les corps, semblent des halos évanescents, qui accentuent le côté fantomatique propre au cinéma. Elles servent aussi d'indicateurs à l'œil parfois saturé d'informations (quand les plans sont larges) : c'est le cas dans *The Great Train Robbery,* lors de l'échange de coups de feu final, où l'intervention des couleurs indique qui tire, tout en rythmant et spatialisant l'action ; ou quand la petite fille accompagnée de son « halo pourpre » vient libérer l'officier de la gare qui a été ligoté ; ou quand encore, dans *Le Voyage dans la Lune,* il n'est fait qu'une bouchée du roi des Sélénites parce que Méliès le transforme en fumée rouge. Comme elles débordent des formes qu'elles teintent, ces couleurs sont une intervention poétique, qui donne un sentiment de magie. Une réalisation pratique de « coloriage » volontairement débordant – à l'aquarelle ou peinture très diluée – sur des images en noir et blanc, des dessins ou du texte, pourra permettre aux élèves d'imprégner de sentimentalité des poèmes, gravures, photographies. Le même exercice peut être réalisé sur des images diapositives en noir et blanc – le geste se rapprochant alors de celui des pionniers quand ils colorisaient leur film – peintes avec de l'encre pour stylo plume.

La figure de la Lune

La Lune entraîne bien des symboles : on accouche à la pleine Lune ou on devient Loup-Garou. Sa lumière perce dans d'innombrables expressions : être dans la lune, avoir une face de lune, être mal luné, être lunatique, la face cachée de la Lune… Au cinéma ou dans les récits, elle apparaît pour signifier l'ailleurs, l'espace et l'étranger, mais si elle inquiète, en même temps elle rassure (elle est blanche comme neige !) : *Jean de la Lune, E.T., On a marché sur la Lune, Objectif Lune*, les

En haut : *E.T.* (Steven Spielberg, 1982)
En bas : *L'Étrange Noël de monsieur Jack* (Tim Burton, 1993)

films de Tim Burton (*Edward aux mains d'argent, L'Étrange Noël de monsieur Jack*), ou la robe de lune de *Peau d'âne* que la jeune fille demande à son père, dans le conte de Perrault, mais aussi dans l'adaptation cinématographique de Jacques Demy. Il peut être proposé aux élèves un atelier autour de la thématique et de la plastique de la Lune : ce qu'elle évoque, représente, comment on la dessine… ce qu'on fait de ses quartiers… Sans oublier de leur montrer des images du premier pas sur l'astre, dont les représentations fantastiques tendent à nous faire oublier qu'il a été réalisé !

La salle de cinéma

L'invention du cinéma en entraîna une autre, sur laquelle il peut être important de s'arrêter un peu : celle de la salle de

Une des premières salle de cinéma dans la ville de Loudun, 1907.

projection. Les salles de cinéma étaient au départ des salles de spectacles, ou salles polyvalentes, dans lesquelles prenaient place des cérémonies comme les banquets ou les mariages. Dès 1896, parallèlement à l'aménagement de ces salles pour y organiser des projections dans les meilleures conditions (assurer notamment l'obscurité complète), le cinéma connut une exploitation itinérante et foraine. En 1907, Charles Pathé substitua à la vente des films, leur location. Les premières salles de cinéma se généralisèrent alors, concurrençant rapidement les forains.

Mais qu'est-ce qu'une salle de cinéma ? Que propose-t-elle, qu'il n'y ait pas ailleurs ? La salle est d'abord ce qui accueille les spectateurs dans leur diversité, communauté, anonymat. Une projection est une expérience commune, civique, sociale. Ceci, pour le meilleur et pour le pire : quand son voisin ronfle, grignote, ou embrasse, cela crée des perturbations ! Mais la salle est encore le lieu où le vivant enregistré se révèle et explose, où il réunit : elles ne sont pas si rares, les projections à la fin desquelles les acteurs sont applaudis comme s'ils étaient vivants ! La salle est encore le lieu où est assuré le respect de la continuité du récit que propose tout film. Impossible, en salle, d'interrompre la projection en cours – à moins de s'en aller… Aimer la salle de cinéma, c'est accepter de se soumettre à un drôle d'écoulement : celui du film, de son climat et de sa narration.

Notes sur l'auteur

Rochelle Fack est essayiste, romancière et enseignante en cinéma à l'université Stendhal-Grenoble 3. Elle a notamment écrit dans les revues *Trafic*, *Cinéma*, *Il Manifesto*, sur Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Marco Ferreri, Stephen Dwoskin et Hans-Jürgen Syberberg. Ces deux derniers cinéastes ont fait l'objet de sa thèse de doctorat.

Elle a publié deux romans, *Les Gages* et *Ecartée*, en 1998 et 1999, aux éditions P.O.L, ainsi qu' un essai sur *Hitler, un film d'Allemagne*, de Hans-Jürgen Syberberg en 2008, aux éditions Yellow Now.

Elle a participé à l'ouvrage collectif sur André Bazin *Ouvrir Bazin*, paru aux Éditions de l'Œil en février 2014, chez qui elle publie la première monographie consacrée à Stephen Dwoskin, intitulée *La Grande Mannequin cherche et trouve sa peau*, à l'automne 2014. Elle intervient régulièrement dans les dispositifs d'éducation à l'image auprès des élèves et des enseignants, et est l'auteur de dossiers pédagogiques (notamment sur Alain Resnais), ou du *Cahier de notes sur… Un transport en commun*, de Dyana Gaye.

Bibliographie

Général

– Martin Barnier, « Pierrick Sorin et les images du siècle », in *Images et sons*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2001 / 4 no 72.
– Isabelle Cahn et Olivier Morel, *Les Pionniers du cinéma*, Paris, Éditions courtes et longues, coll. « Toutes mes histoires de l'art », 2005.
– Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.
– Emmanuel Grimaud, « « Partition pour mains fantômes ». Hommes, machines et usage de la main digitale en animation », in *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2012 / 1, vol. 6, n°1, p. 43-63.
– Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.
– Vincent Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Paris, Nathan, 1994.
– Jacques Rittaud-Hutinet, *Les Frères Lumière*, Paris, Flammarion, 1995.

Auguste et Louis Lumière

– Guy Borgé et Marjorie Borgé, *Les Lumière. Antoine, Auguste, Louis et les autres : l'invention du cinéma, les autochromes*, préface de Jacques Trarieux-Lumière, Lyon ELAH, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2004.
– Pierre-André Hélène, *Une légende au cœur de Paris*, Paris, Hôtel Scribe, 2010, p. 33-45.
– Jacques Rittaud-Hutinet, *Les Frères Lumière, l'invention du cinéma*, Lyon, Flammarion, 1995 (édité pour le centenaire de l'invention).
– Jacques Rittaud-Hutinet, *Antoine, Auguste et Louis Lumière*, Lyon, Lugd, 1994.
– Jacques Rittaud-Hutinet et Yvelise Dentzer, *Auguste et Louis Lumière, Correspondances*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

Georges Méliès

– Zéno Bianu (ill. Julia Perrin), *Georges Méliès, le magicien du cinéma*, Paris, À dos d'âne, coll. « Des graines et des guides », 2011.
– Jacques Malthête, Michel Marie, *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997.
– Madeleine Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris, Ramsay, 1995 ; réédition La Tour Verte, 2012.
– Catalogue *L'Œuvre de Georges Méliès*, Jacques Malthete et Laurent Mannoni, catalogue des collections de la Cinémathèque française et du Centre national de la cinématographie, Paris, La Martinière / Cinémathèque française, 2008.

Sites internet

www.archivesenligne.fr/chronologie/item/1902-les-pionniers-du-cinema
www.institut-lumiere.org/
www.cinemathequemelies.eu/

Les enfants de cinéma

Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & SCEREN-CNDP), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur…*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur…* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma
36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris
Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com
Site internet : www.enfants-de-cinema.com
Blog national : http://ecoleetcinemanational.com

Cahier de notes sur…
Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*,
par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.
Mise en page : Thomas Jungblut.
Repérages : Les enfants de cinéma.
Impression : Raymond Vervinckt.
Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.
Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Le Pionniers du cinéma* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, mai 2014
Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur…* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.
Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.